

٩

حول إصدارات المهرجان

بقلم : فتحى العشرى

تنفيـذ: آمال صفوت الألفى
مطابـــع المجلـــس الأعلـــى للآثـــار

كلمة وزير الثقافة

حقق مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى دوراته، للحركة المسرحية المصرية والعربية ماكنا نسعى إليه، تجنبًا للعزلة وخطرها، وأعنى إمكانية *"المقارنة"*، بالانفتاح على تيارات المسرح العالمي المعاصر، فالذى لا شك فيه أن مسارح العالم لا يمكن أن تتشابه في عروضها لارتباطها بالأسس العميقة لواقعها الذى تتعامل معه بأشكاله المختلفة في كل مجتمع، لكن الوعى بالاختلاف والمتغيرات أمر ضرورى للإبداع.

وقد أحدث المهرجان بتيارات وتوجهات عروضه قدراً من التوتر، بل وقدراً من المقاومة، وكنت أرى فى ذلك إحدى مجالات الحرية التي تحمي الإبداع، وتفتح له إمكانات التعبير، وتفسح مساحات التجريب، فالمسرح ليس عروضًا مسرحية فقط، بل نتاج ثقافى بالدرجة الأولى يمتلك طاقة التفاعل وسمات الاختلاف.

إن تراكمات تلك الصدمة أدت إلى تعهيز إدراك المسرح المصرى لمخاطر العزلة، وعقم مخاوف الانفتاح، وإجراء المقارنات والخروج من أسر التقليد والتكرار، وتوفير المناخ اللازم للإبداع، وترسيخ الثقة بالقدرة على التفاعل، والوعى بالمتغيرات التى تجرى من حولنا.

إننى مع الذين يؤمنون بحق الاختلاف والتمايز، وأؤمن أيضا بأن الفنان لا تحده البداهات والمسلمات، بل لا بد له من التحرر من أى عنف يقيد إبداعه، فمتاع الفنان خلال رحلة إبداعه حرية تعبيره.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان
المرأة وثقافة الاضطهاد

منذ طرح *"الرجل"* سؤال *"التعيين"* لماهية *"المرأة"* ، ثم راح يجيب عليه وحده *"بالوكالة"* وفق تصوراته، ينتج وينشر صورا تستهدف وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت *"المرأة"* خاضعة لمحاولات *"التدجين"* التى تفرضها ثقافة المجتمع الذكورى فى شتى مجالاتها بقوة هيمنة تحرم المرأة من حرية توصيل أفكارها بشكل علنى، وتحرمها كذلك من حرية التفكير.

فعندما صرخت *"ميديا"* فى مسرحية *"يوريبيدز"* ، *"نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا ، فأولا يطلب منا أن نشترى رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا ، لأنه من أسوأ الأمور ألا يكون لنا زوج"* ، كان ذلك يعنى استمرار *"الإكراه"* بسجن *"المرأة"* داخل *"القالب"* الذي يحقق للثقافة الذكورية إحساسها بالتفوق، وحتى عندما طرح *"شكسبير"* فى *"ترويض النمرة"* شخصية *"كيت"* كتصور لامرأة تناضل من أجل أن تعيش فى مجتمع لا تكون فيه شيئًا مهملا، جعلها تثور على الأوضاع بأن تغدو *"نمرة"* شرسة مستحيلة المعشر، يواجهها *"بتروشيو / الرجل"* ، الذي يملك من الرجولة والحقوق التى منحتها له الثقافة المهيمنة، ماجعله يروضها كما يُروض الحصان الجامح ليفوز بها.

ولم يقتصر تعزيز رؤية *"الرجل"* فقط على إبداعات الكتَّاب بطرح تصوراتهم عن المرأة، والتى ترسخ سيطرة الثقافة الذكورية وهيمنتها ، بل أُستخدم *"العلم"* لمساندة تلك التصورات، إذ جاء *"فرويد"* ليقنن التفوق الذكورى، بأن سمم تاريخ المرأة بأفكاره التى جمعها من مباشرته لنساء مرضى من جراء مواجهة ثقافة اضطهادية ذكورية،

أكدتها تأويلاته من أن معاناة المرأة تتركز فى أنها لم تولد رجلا، وكانت تلك التأويلات إحدى محاولات التدجين الاجتماعى الذى تستخدمه الثقافة الذكورية.

قال ***"فرويد"*** يوما لطلابه: ***"إذا أردتم أن تعرفوا المزيد عن الأنوثة، فعليكم بسؤال تجربتكم الخاصة، أو توجهوا إلى الشعراء، أو انتظروا بالأحرى أن يتمكن "العلم" من أن يقدم لنا معلومات أعمق وأكثر اتساقًا"***، لكنه لم يشر إلى ضرورة أن يسمع صوت المرأة ***"تُعين"*** ذاتها وتطرح رؤيتها، ثم فى إحدى رسائله يعترف ***"لماري بونابرت"*** قائلا: ***"إن السؤال الأكبر الذى لم يُجل قط، والذى لم أتمكن من الإجابة عليه، على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى نفسية المرأة هو: ماذا ترغب المرأة؟"***.

بالتأكيد لا أحد يمكنه أن يجيب على ذلك السؤال إلا المرأة ذاتها، ولأنها تولَد امرأة فى ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها، فإن هذه الثقافة المسيطرة قد ألبستها قناعا تعيش به حياتها فى إطار ***"كرنفال"*** يُعد صمام الأمان لسيادة المجتمع الذكورى، إذ عليها أن تظل مرتدية للقناع المُعطى لها، ووفقا لأصول ***"الكرنفال"*** فإنه ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر، وكانت تلك هى آلية الضبط الاجتماعى من قبل المجتمع الذكورى، أى أن يُعطى للمرأة وظيفة مبرمجة، تستلب منها ذاتها فى واقعها المعاش، ومادام الاختلاف البيولوجى يشكل الأساس فى العجز عن الخلاص فلا خوف إذن من أن تُطرح على صعيد المبادئ قيم الخلاص من هذا الاستلاب.

وظلت المرأة تعيش ذاتها المكتومة والمقوضة عبر القناع المُعطى لها، تحلم بالخلاص من قهر وسيطرة المجتمع الأبوى، حتى بدأت الحركة النسوية كتعبير عن يقظة وعى النساء بهيمنة الرجال عليهن وتهميشهن، ولأنه لا بد للمكتوم أن يُروى، رفضن كل صور التعبير عن ذواتهن ***"بالوكالة"*** من قبل الرجال، وشحذن الرغبة فى مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة.

تقول ***"كارول كرايست*** Carol Christ" فى كتابها ***"الغوص فى الأعماق والصعود إلى السطح: كاتبات يبحثن عن الروح"***، ***"لم تكن قصص النساء تُروى، والمعروف أنه دون القصص والروايات لا مجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة، ودون القصص تضل المرأة سبيلها حتى يتراءى لها حتمية اتخاذ قرارات مهمة فى حياتها..ودون***

القصص تنفصل المرأة عن أعمق تجارب الذات وخبرات العالم والتى يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية، وحينئذ تصير المرأة كائنا محجوبا خلف ستار من الصمت.. إن التعبير عن سعى المرأة الروحى يرتبط تماما برواية النساء".

خرج الإبداع النسوى إذن ليجيب على سؤال ***"التعيين"*** دون ***"وكالة***، وبشكل علنى فى مواجهة الثقافة المهيمنة وتجلياتها، وليطرح رؤية جديدة للعالم تختلف جذريا عن مذاق لغة ***"كراسات الشكاوى"***، إنه إبداع يعزز الاستقلال ويرفض الامتثال والإذعان ويرسخ الاحتجاج والتمرد، إن مبدعات هذه الثقافة الجديدة لم يطلبن كما صاحت ***"ليدى ماكبث"***، ***"تعالى إلىّ أيتها الأرواح.. جردينى من ضعف بنات جنسى واملئينى قسوة ووحشية"***، بل إنهن شحذن طاقاتهن المبدعة كنساء، لا تحكمهن ماصدّرته إليهن الثقافة الذكورية من ***"تابوهات"***، بل لم تخدعهن تفسيرات بعض بنات جنسهن، مثل ***"هيلن دوتش"*** التى ماثلت بين ***"الأنوثة"*** و ***"السلبية"***، وبين ***"الذكورة"*** و ***"الإيجابية"***.

وقد وجدت إبداعات المسرح النسوى فى تيارات التجريب المسرحى الموجة المناسبة الحاملة لكل طاقات التجدد، والتي تستوعب التوجهات الفنية والفكرية لهذه الإبداعات ذات الصوت النسائى، بل إن "مهرجان المرأة الدولى للمسرح التجريبى" الذي أقيم لأول مرة فى ١١ أغسطس ولمدة ثلاثة أسابيع عام ١٩٨٦ بالمملكة المتحدة، ولدت فكرته فى حضن مهرجان "ايل سيجرتيو دى أليس التجريبى الدولى IL Segreto di Alice والذى أقيم فى إيطاليا عام ١٩٨٤، وجمع أكثر من مئة من السيدات الممارسات للإبداع المسرحى ليقدمن أعمالهن، واستطاع هذا الحشد النسائى من مختلف بلاد العالم أن يطور استراتيجية نسائية جديدة، أحدثت تأثيرا على المسرح العالمى، إذ أججت فكرة توحد الحركة النسوية فى المسرح كمنعطف مهم، ساعد فى إدراكهن أن عليهن أن يتبادلن تجاربهن ويفهمن ويحددن ويفصحن عن معارفهن ويطرحن بشكل جماعى إبداعهن المتميز والمتحرر دون حجر أو هيمنة.

ومن المنطلق ذاته يقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة، ندوته الرئيسية حول ***"التجريب فى مسرح المرأة"*** والتى تضم نخبة من

الممارسات للإبداع المسرحى فى قارات العالم، استهدافا لطرح القضية النسوية من منظور الإبداع، كتيار يرى المرأة إنسانا مستقلا بذاته، ويسعى إلى الالتزام بإعادة تنظيم المجتمع بإتاحة الفرصة للأفراد لتطوير ذواتهم، أى بتحرير المرأة والرجل معًا خارج إطار علاقات السيطرة، حيث لا تتراجع الذات الإنسانية أو تختبئ أو تُقَنّع لخلق علاقات إنسانية يحكمها التنامى المتزن وتوفر شروط الفهم بعيدا عن التطرف والإحساس بالتفوق مهما كانت أوجه الاختلاف.

ولأن المكتبة العربية تكاد تخلو من مراجع مترجمة عن هذا الموضوع، فقد أصدرنا تسع ترجمات لأهم الكتب التى تناولت هذه القضية، تنوعت مابين الدراسات والإبداعات النسوية وتغايرت من حيث لغاتها الأم.

يبقى الاعتراف بالفضل لصاحب الفكرة الخصبة لهذا المهرجان **الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة** الذى أتاح للحركة المسرحية المصرية والعربية إمكانية شحذ طاقة التجدد.

أ.د/ فوزى فهمى أحمد

رئيس المهرجان

مقدمة

حول إصدارات المهرجان

من أهم إنجازات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، تلك الإصدارات التى آخذت تتزايد وتتنوع دورة بعد آخرى حتى وصلت الكتب إلى عدد من شأنه أن يشكل مكتبة صغيرة أو ركنًا متميزاً فى مكتبة المسرح العربية تضم الدراسات والنصوص المسرحية العالمية والخاصة بتيار التجريب الذى ظل بعيداً عنا قبل معرفتنا المتأخرة ببيكيت ويونسكو فى مطلع الستينيات ثم ما بعدها ، لسنوات طويلة، حتى بدأ مهرجان المسرح التجريبى بأنطلاقاته فى مجال العروض وهى الوجه التطبيقى وأيضًا فى مجال التنظير من خلال هذه الإصدارات . .

وبقدر ما احتفت الأوساط الثقافية المصرية والعربية بصدور هذه الكتب، بقدر ما غاب تناولها وتقييمها والتعلبق عليها من حيث الاختيار ومن حيث جودة الترجمة والمراجعة إيجابًا وسلبًا .

ومن هنا كان اهتمامنا بتناول هذه الكتب، كتابًا بعد آخر، فى محاولة لتناولها جميعًا وتباعًا مع استمرار المهرجان واتصال دوراته وإصداره للمزيد من الكتب .

وهذه المقالات حول تلك الكتب لا تتوقف عند هذا الحد، وأملنا أن نتواصل مع ما يصدر منها فى المستقبل، سجلاً حافلاً

للمكتبة الدرامية وللمهرجان وللتاريخ أيضًا .

وقد حرصنا أن نواكب التوصيف الذى حرص عليه رئيس المهرجان الدكتور فوزى فهمى من ناحية اختيار محور والإحاطة به ومحاولة استكماله وتغطية جوانبه بقدر المستطاع مثلما فعل عند تناول الشخصيات التجريبية مؤلفين ومخرجين ومثلما فعل عند تناول مجموعة المسارح الآسيوية ومثلما فعل عند تناول المذاهب والمدارس المسرحية التجريبية ومثلما فعل فى هذه الدورة عند تناول المسرح النسائى التجريبى ومثلما يفعل من أجل اختيارات أخرى وجوانب أخرى ومحاور أخرى فى الدورات المقبلة بإذن الله .

وإذ أشكره على استجابته الأمينة والكريمة لتقديم هذه المقالات فى كتيب قابل لطبعات أخرى تستوعب ما يصدر تباعًا من كتب المهرجان، أتمنى له مزيداً من التقدم والارتقاء والتأنق فى مشروعه الطموح بالنسبه للمهرجان وفى خطته الاستراتيچية بالنسبة لأكاديمية الفنون .

وفقة الله ووفقنا جميعًا !

فتحى العشرى

مسرح المقهورين

«إننا نقيم كل النشاطات الدولية ايمانًا باستقبال الرؤى الفنية المستخدمة كى نتعامل مع الرؤى المصرية ليتم التحريض على الإبداع المعاصر الذى نحتاجه كى يخدم فى النهاية ملامح الوطن الأساسية وهى التراث والحضارة » .

هكذا قدم وزير الثقافة «فاروق حسنى» مهرجان القاهرة الدولى الثالث للمسرح التجريبى، مستهدفًا عروض المهرجان ومطبوعاته أيضًا.

من بين هذه المطبوعات الهامة دراسة عن «مسرح المقهورين» للمخرج المؤلف الناقد المسرحى «اوجستو بوالو» البرازيلى المولد الأمريكى الدراسة الأرجنتينى الممارسة، الفرنسى الإقامة.. ولد عام ١٩٣١ بريودى جانيرى وأسس «مسرح الأرينا» بساو باولو ونفى إلى الأرجنتين حيث طور «مسرح الجرائد» إلى «مسرح الحلقة» وهما أساس «مسرح المقهورين» الذى نشره فى فرنسا بعد أن استقر أستاذاً فى جامعة السوربون.. وقد ترجم كتابة بعناية ورعاية «د./اسامة أبو طالب» على وعد بتقديم أجزاء أخرى من هذه الدراسة المتميزة .

يقول بوالو «لقد هتفنا من على خشبة المسرح، ما الذى يجب أن يتغير فى الخارج، فى الشارع، فى المصانع، فى الحقول، وفى الحياة اليومية».

وهو ما يبين سعيه المبدئى نحو تأسيس مسرح الشارع التحريضى او المسرح التحريضى أو التحريض من خلال المسرح،

رغم أن التاريخ أخبرنا بأن المسرح لا يشعل ثورة.. وكم كان «داريوفو» حزينًا لذلك ..

ولم يقف بوالو عند دعوته النظرية، بل وضع المناهج التطبيقية لتدريب الممثل حتى لا يفكر بمخه وحده ولا يتنفس من خلال رئتيه فقط ولا يغنى عن طريق أحباله الصوتية فحسب.. وإنما عليه إعادة اكتشاف حواسة جميعًا .. ولتحقيق هذا الهدف يقوم الممثل بممارسة التنويم المغناطيسى والمشى والتحكم فى توازن الجسم والتدليك ومقاومة الجاذبية وقوة التنفس وتنشيط الذاكرة وإطلاق الخيال والتحكم فى الانفعال والتركيز والحركة، فضلا عن إجادة الرقص واتقان الغناء.

إن «أوجستو بوالو» يرى فى الأداء التمثيلى دوراً تربويًا وتنويريًا ، ويرى أن المسرح فن وسلاح معًا ، بل ويراه سلطة خامسة بعد السلطات الأربع المعروفة، التشريعية والقضائية والتنفيذية والصحفية.. وهو بحق محق فى كل هذا ! .

مسرح جروتوفسكى التجريبى

«مرجع هام يعود إليه المسرحيون كلاما أرادوا استكشاف مفردات لغة مسرحية أخرى، يعيدون قراءتها من جديد قراءة استشرافية متأنية، ربما يستعينون بها للإرهاص بمسرح مستقل مبدع، يتخلصون فيه من أزمة مسرحنا المعاصر».

هكذا يقدم د./ هناء عبد الفتاح ترجمته لكتاب «دروس من مسرح جروتوفسكى التجريبى» لمؤلفة المخرج المسرحى البولندى «بيجى جروتوفسكى».

وهو يقسم رحلة جروتوفسكى المسرحية إلى ثلاث مراحل، مرحلة المخرج المعلم المبدع، ومرحلة الفنان الملهم المكتشف، ومرحلة المسئول الشريك المحرك .

وخلال تلك الرحلة العميقة عمق التجربة المسرحية، العريضة عرض المساحة المسرحية، الأصلية أصالة الفنون المسرحية، اتجه جروتوفسكى نحو «المسرح الفقير» و «مسرح الممثل» و «مسرح التجارب».

أما المسرح الفقير فهو المسرح الذى لايعتمد على الإضافات التقنية الحديثة كالماكياج والأزياء والموسيقا والإضاءة ، بحيث يعود المسرح إلى أصوله ومنابعة الأولى مكتشفًا ثراء أخر ينتج عن الحرفة نفسها .

وأما مسرح الممثل فيرمى إلى تنقيته من شوائبه بحيث لا يقع أى اختلاف بين نبضة الداخلى ونبضة الخارجى فيذوب النبضان

كرد فعل طبيعى لوصول الممثل بتشكيله الجسدى والصوتى أى المرحلة الروحية الخالصة.

وأما مسرح التجارب فهو ذلك المسرح الذى يسعى إلى التحرر من مختلف الأساليب والأدوات الانتقائية بطريقة «القص واللصق» للوصول إلى جوهر المسرح بما يحافظ على وحدته واستقلاليته من خلال رباط مقدس يوحد بين المتفرج والممثل.

هذا الكتاب «مسرح جروتوفسكى التجريبى» هو واحد من الكتب العديدة التى يصدرها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» برئاسة د./ فوزى فهمى الذى أضاف وأضفى البعد الثقافى إلى جانب البعد الفنى لهذا المهرجان الدولى .. وكلنا أمل فى أن تظهر فى الدورات القادمة سلسلة من الكتب العربية المؤلفة بأقلام عربية لتكتمل الرؤى وتعم الفائدة!

العرض المسرحى

«نظرية العرض المسرحى، دراسة جديدة ومتميزة، تأليف «جوليان هلتون» ترجمتها «د./ نهاد صليحة» بوعى مسرحى يستند إلى الاطلاع النظرى والممارسة التطبيقية، وأمانة علمية تقوم على التقاليد الراسخة، وإضافة تفسيرية تصدر عن حب حقيقى للمسرح، ولغة رصينة تعتمد على إيمان عميق بدعامة وحدة الوطن، وأسلوب سلس ينطلق من مقولة السهل الممتنع.

أما الكتاب فيطرح سؤالاً كبيراً وهامًا هو «هل نحن فى حاجة إلى نظرية جديدة لفن العرض المسرحى؟»

وللإجابة عن هذا السؤال تقدم الدراسة سبعة فصول تقع فى حوالى مائتين وخمسين صفحة من القطع الكبير .

فإذا أعدنا قراءة كتاب «فن الشعر» لأرسطو ، على اعتبار أنه لا يزال اكثر الكتب التى تتناول الدراما انتشاراً وتأثيراً، للوجدناه يقول «حقًا أن للمنظر المسرحى جاذبية عاطفية خاصة، لكنه أضعف عناصر العمل الدرامى فنا وأقلها ارتباطًا بفن الشعر، فقوة تأثير التراچيديا لا تعتمد على العرض والممثلين ولا يؤثر غيابهم فيها ، أضف إلى ذلك أن المناظر تعتمد على فن ومهارة عامل الآلات فى المسرح لا على فن ومهارة الشاعر». وهو رأى غريب وخاطىء بمعايير التطور المسرحى عبر مسيرة المسرح الزاخرة بالتجارب والمجربين، المليئة بالمنظرين والمحللين.. فقد دخل النثر إلى حلبة الصراع المسرحى، وظهرت أشكال جديدة تعيد توزيع المتفرجين وموقعهم بالنسبة لمنطقة الأداء، وتمت

محاولات عديدة للانتقال بالمسرح، بمن فى ذلك المؤدون والجمهور، إلى أماكن أخرى غير مسرحية، مثل الحدائق والمقاهى والشوارع والأنفاق والفنادق وأخيراً البيوت.. وبعد أن ظل المسرح يعتمد على حواس السمع والبصر واللمس، حاول فاجنر أن يعمل الحواس الخمس.. وبعد أن كانت العروض المسرحية مقصورة على الليل.. أصبحت تقدم أيضًا أثناء النهار وقد لاتستخدم الإضاءة على الإطلاق.. وبعد أن كان الصراع يدور فقط على خشبة المسرح، أصبح الاشتباك مع الجمهور عنصراً فاعلا وفعالا فى العديد من العروض المسرحية .

صحيح أن الدراسة انتقدت نظرية أرسطو فيما يتعلق بالمناظر والحبكة وإثارة المشاعر والتطهر والاعتماد على النص دون العرض، ولكن الصحيح أيضًا أنها لم تقدم نظرية جديدة بعد «المساحة الخالية» التى ملأها بيتر بروك بالتركيز والتكثيف والنسبية!

لن يموت المؤلف المسرحى

أعلن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى موت المؤلف المسرحى ..ولكن النبأ لم يكن صحيحًا، فقد أكد الفريق النقدى المعالج من داخل غرفة الإنعاش أن المؤلف أفاق من غيبوبته وأن صحته فى تحسن مستمر بعد أن زال الخطر، وأنه تكلم بالفعل فى العرض الأسبانى المتميز والممتاز «حلم ليلة صيف».

وبعد الاطلاع على كتاب «موت المؤلف المسرحى » لمحرره أدريان بيج» مراجعة د./نهاد صليحة «وتقديم د./ فوزى فهمى»، ومقارنته بكتاب «موت المؤلف» لرولان بارت» ، اتضح أن المقصود هو «موت سلطة الولف» على القارىء من خلال النص، واستبدال هذه السلطة بسلطة القارىء من خلال مفهومه وخبرته وثقافته..... وكما أن المرء لا يزال النهر موتين لأنه فى كل مرة ينزل نهراً متجدد المياه، فإن النص لا يقرأ مرة واحدة وإنما يقرأ بعدد القراء، بل إن القارىء الواحد يقرأ النص الواحد بعدد مرات القراءة.. وما ينطبق على القارىء للنص ينطبق أيضًا على المشاهد للعرض .

ومع هذا فإن معظم العروض التى شاهدناها على إمتداد خمس دورات، هى عمر «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» قد قتلت المؤلف ووارته كتب التاريخ، دون أن يدرى أنها بهذه الجريمة تكون قد حكمت على تجاربها بالسجن المؤبد مدى الحياة داخل زنزانة «فنون المسرح التجريبية» الانفرادية ، وحرمانها من «حرية المسرح» الجماعية الشاملة و «جمهور المسرح» العريض .

صحيح أن اختيار اتجاه محدد للعروض التجريبية المشتركة فى المهرجان الخامس، وهو «التجريب على مادة كلاسيكية» يعد اختياراً موفقًا، لأنه يتيح قدراً كبيراً من الفهم بالعودة إلى المسرحيات الكلاسيكية المعروفة ومراجعتها إلا أن المطالبة بوضع مناهج نظرية مسبقة لمناقشتها فى الندوات المواكبة للمهرجان والحكم على النقد النظرى أو التنظيم بالقصور والتقصير والأزمة، يعد تجنيًا وتعسفًا ، لأن التجريب فى حاجة الأن إلى النقد التطبيقى حتى ينضج ويستقر ثم يجىء بعد ذلك دور التنظير .

تمامًا كما حدث مع مسرح العبث واللامعقول والمسرح الغاضب أو الرافض .. وحتى لا يموت ، المشاهد المسرحى ، نلفت نظر المسئولين عن دار الأوبرا ، إلى أن التصرفات الجافة الجامدة التى يسلكها القائمون على الأمن والنظام تعد تطبيقًا أعمى للأوامر التى لا تستقيم مع «مهرجان » حتى وإن كانت سليمة فى الظروف العادية

الفضاء المسرحى

الفضاء فى المسرح الحديث، نظرة إلى الماضى، اكتشاف الحاضر، رهان على المستقبل.. هذا ما أجمع عليه لفيف من أهل المسرح يمثلون النقاد والمنظرين وعلماء الاجتماع والفنانين والكتاب والمخرجين ومصممى الديكور والمتخصصين فى العناصر الفنية المختلفة فى العرض المسرحى ، جاءوا من فرنسا وبريطانيا وإيطاليا وألمانيا ويوجسلافيا وتشيكوسلوفاكيا والولايات المتحدة الأمريكية ، ومن أشهرهم جون فيلاى، جاك بوليبرى، بول نلسون، وارنر رونو، هانذ جوسمان، أرفين بيسكاتور، فيليب كومباتوفيتش، ميروسلاف كورين وجو ميليزينر.. وقد ضمهم جميعًا كتاب أبحاث فى الفضاء المسرحى ، ترجمة نورا أمين بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون والذى صدر بمناسبة انعقاد الدورة الخامسة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .. والفضاء المسرحى يمتد من خشبة المسرح حتى قاعة العرض، سواء كانت هذه القاعة مغلقة أو مغطاة أو مكشوفة أو فى الهواء الطلق.. والفضاء المسرحى شىء أخر غير الفراغ الذى يتعلق بالديكورات وأجسام المؤدين على خشبة المسرح وحدها ، وهو فراغ يتعلق ملؤه بالحس البصرى لدى المخرج بحيث يصبح الفراغ بنسب مختلفة ذو وظيفة درامية تضفر مع نسيج العرض بشكل عام.

بينما الفضاء الذى يخضع لقيم معمارية ونسب هندسية لا يتعلق بالمخرج وحده، وإنما يشاركه فى الرأى والرؤية نظريًا وجماليًا وعمليًا وتطبيقيًا مهندسو الديكور والصوت والإضاءة.. وتلح الحاجة إلى اشتراك هؤلاء جميعًا فى حالة مسرح الهواء

الطلق بصفة خاصة.. فالمكان لا ينبغى أن يتأثر بالتغيرات الجوية كالرياح والعواصف والأمطار والشمس والبرودة القارسة والحرارة الشديدة.. فقد يفقد المتفرجون الحماس للمشاهدة وكذلك الممثلون.. ويتطلب مسرح الهواء الطلق توافر تجهيزات صوتية عالية المستوى تسمح لكل متفرج بالاستماع أينما جلس، كما يتطلب توافر أجهزة إضائة غاية فى التطور تسمح هى الأخرى لكل متفرج بالمشاهدة الجيدة من كافة الزواية لكل التفاصيل الدقيقة والألوان المختلفة.

إن الفضاء المسرحى فى حاجة دائمة إلى إيجاد نمط من البناء يتغير ويتكيف وفقًا لاحتياج كل عرض مسرحى حى .

المسرح .. فى مفترق الطرق

المسافة بين كتابة النص وإخراج العرض هى المفترق بين المسرح واللامسرح، فإما أن يتحول النص إلى مسرح وإما أن يظل أدبًا خالصًا على الورق .

هذا هو المعنى الذى يستهدفه الناقد المسرحى «باتريس بافيس» من وراء كتابه الهام «المسرح فى مفترق طرق الثقافة» الذى بذل جهداً فى ترجمته إلى العربية «سباعى السيد» ونشرته وزارة الثقافة فى طبعة فاخرة خلال انعقاد الدورة الخامسة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

من أكثر فصول هذا الكتاب أهمية فصل بعنوان «من الورق أى خشبة المسرح، وفيه يشبه المؤلف هذه العملية بالولادة المتعسرة حيث ليلة العرض الأولى تكون بمثابة صرخة الطفل الوليد التى يستقبلها الجمهور إما بالفرحة والتصفيق أو بالكآبة والصمت.. وهذه الليلة هى التى تحدد شكل المسرحية ومدى تأثيرها مهما أجريت التعديلات بعد ذلك.

ويتحدث المؤلف عن التداخل الثقافى فى المسرح، على اعتبار أن المسرح وسيلة لبث ما لا يمكن لأى وسيط أخر توصيله، ومن هنا تتجلى أهمية مسرحة الثقافة أو توصيل الثقافة بالوسائل المسرحية، خاصة إذا كانت هذه الثقافة أجنبية بالنسبة للمشاهدين، وهو عبء يقع بطبيعة الحال على الترجمة والمترجمين.

فالترجمة المسرحية تتجاوز الظاهرة المحددة الخاصة بالترجمة اللغوية للنص الدرامى لأنها تتصل بثقافات متغايرة الخواص ومواقف منفصلة زمنيًا ومكانيًا، كما أنها تستهدف الوصول إلى الجمهور عبر آداء الممثلين وإخراج المخرج، وعلى هذا فإن الترجمة المسرحية التى يمكن تمثيلها ليست نتاجًا لفعل لغوى بل هى فعل درامى فى المقام الأول. فإذا كان هدف المؤلف وهو البحث عن مفترق طرق الثقافة فى التطبيق المسرحى المعاصر، وهو ما يصعب تحديده، نتيجة لاختلاط الثقافات والمؤثرات الفنية، فإن الإخراج المسرحى قد يكون هو الملاذ الأخير والمعمل الذى يختبر كل تمثيل ثقافى بعرضه للعين والأن بواسطة خشبة المسرح أو أى عرض مسرحى مهما اختلفت أماكنه وأشكاله .

الحقيقة والقناع .. فى المسرح

«المسرح العربى .. تلك الكلمات التى تراوغنا .. وتحاورنا.. وتعذبنا.. تحمل أبجديتنا وتهاجر .. أو تخلق أبجديتها وتبقى.. المسرح العربى، تلك القاطرة التى لا تتوقف عن الصفير أبدا، وترحل عبر محطات هجرها محبوها.. سنوات طوال والمسرح العربى يحاول أن يخاصم الأقنعة ويبحث عن وجهه الحقيقى. بهذه الكلمات الشعرية والشعورية يقدم الناقد المسرحى «محمد الرفاعى» كتابه الهام «الحقيقة والقناع» فى استعراض بانورامى لأكثر التجارب تميزاً فى المسرح العربى خلال الفترة من عام ١٩٨٥ وحتى ١٩٩١.. فهو يتوقف عند التجارب التونسية المتمثلة فى مسرحيات «ذكريات مرياح الضائعة» عن جوجول إخراج طارق بن عبد الله، و«البحث عن حبة رمان» لنور الدين الورغى وإخراجه، و«مذكرات فى المنفى البارد» عن بريخت اخراج رشاد المناعى، و«البحث عن عرب» وهى صياغة وإخراج جماعى بقيادة فاضل الجعايبى، و «الداليا» لحمدى الحمايدى إخراج عز الدين جنون.. ليكتشف أن مساحة التأليف العربى أقل بكثير من مساحة النقل.. ثم يتوقف عند الصرخة الجزائرية المتمثلة فى مسرحية «العيطة» لمحمد بن قطاف إخراج الزيانى عياد.. ليكتشف أن الجدران المصمتة قد اهتزت وأن أروقة المألوف قد ارتعشت.

ويتوقف عند الاحتفاليات المغربية المتمثلة فى مسرحيتى «ألف حكاية وحكاية فى سوق عكاظ» وهى تأليف جماعى وإخراج الطيب الصديقى، و«عرس الأطلس» لعبد الكريم برشيد

إخراج محمد بلهيس.. ليكتشف إمكانية تحقيق الوحدة العربية من خلال فن المسرح.

ويتوقف عند الرحابة المصرية المتمثلة فى مسرحيات «الشحاتون قادمون» للألمانى بريخت، و «الملك هو الملك» للسورى سعد الله ونوس، و«عطيل» للبريانى شيكسبير، و«داير داير» للفرنسى الفريد جارى، و«انقلاب» و «أهلا يابكوات» للمصريين صلاح چاهين ولينين الرملى.. ليكتشف ثنائية الأصالة والمعاصرة.

وأخيراً يتوقف عند بعض التجارب البحرانية والسورية واللبنانية.. ليكتشف أنها تجارب تحت الملاحظة..

ويؤكد «محمد الرفاعى» بشاعريته وشعوره أنه حاول ويحاول أن يتشبث بأية تجربة تدخلنا طقوس هذا السحر الجميل لتمنحنا الحرية والوعى والسحر معًا

السنوجرافيا

«.. وهو ما يعنى انتقال التقنية من كونها مجرد مؤثر مشارك فى العرض ومعاون للتمثيل، إلى كونها رؤية جمالية للنص والعرض تملك القدرة على تحويل المسرح إلى عالم سحرى، كما تستطيع أن تصل بالمسرح إلى آفاق جديدة فى ظل تكامل الفنون وتوحد الرؤية والتقنية..»

هذا ما تقوله «نورا أمين» فى مقدمة ترجمتها بالاشتراك مع «سهير حمودة» لكتاب «يانيس كوكوس» عن «السينوجرافيا» وهو ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى .

أما كوكوس فقد ولد فى أثينا عام ١٩٤٤ وبدأ بعمل ماكيتات الديكورات وباترونات الملابس ثم درس فن السينوجرافيا بفرنسا وصمم عرض "المغنية الصلعاء» بعدها صمم حوالى مائة عرض بعضها من إخراجه أيضًا ... فاز بجائزة النقاد عن دكور «اليكترا» عام ١٩٨٦ وجائزة موليير عن الديكور والملابس عام ١٩٨٧ وميدالية السينوجرافيا الذهبية من براج وقام بالتدريس فى مدرسة المسرح القومى بشايو وأشرف على ورش السينوجرافيا فى مدرسة المسرح بمونتريال .

وأما السينوجرافيا فهى طريقة التعامل مع المسرح بوضفة فنا خاصًا بالكائنات الحية التى تتحقق فى مكان يضمن لها وجودها فى حدود الحيز المفتوح على خشبة المسرح بحيث لا تشكل الديكورات عبئًا وزخمًا بل تتحول إلى فراغ، فلا يتبق منها إلا

روحها... وأهم ما يميز السينوجرافيا هو المزج بين الثابت والمتغير، بين الصورة والكتلة، بين الظل والنور، بين السواد والألوان، بين الايقاع والنغمات، سواء كان العرض دراميًا أو غنائيًا، أوبراليا أو أوبريت، كلاسيكيًا أو تجريبيًا قصيراً أو طويلاً ، فى مكان واحد فى مكان واحد أو عدة اماكن ، فى مسرح مكشوف أو مسرح مغلق.. وتضاف إلى كل هذه العناصر. التكنولوچيا ، شريطة أن يتحول هذا العلم المادى إلى فن مرئى ومسموع ومحسوس أيضًا .

يقول ك،كوس «على فنان السينوجرافيا أن ينمى حريته الخاصة كطريقة لتجسيد المكان والزمان ، إننى أريد أن أصور تمثيل الزمن فى داخل زمن التمثيل نفسه.. هكذا يعتمد عمل تصميم السينوجرافيا على الوقت ويكون مقياس الزمن هو الممثل نفسه.. وما يهم بعد ذلك هو خلق فضاء يمكن لأى شىء أن يجرى فيه بفعل الإيهام والسينوجرافيا ينبغى ألا تكون فى خدمة العمل ولكنها بالتأكيد شريك له ..» فالمسرح فن دائم الحركة!

فرناندو آرابال

فلننس ما حدث فى المهرجان التجريبى هذا العام ، وهو ما يحدث فى كل عام، ولنذكر حسنته الفريدة، وهى إصدار هذه المجموعات المتميزة والمفيدة من الكتب، وإن كانت الغالبية العظمى مترجمة.. أما الكتب المؤلفة فينبغى آن تتخذ مكانها ومكانتها بين هذه المجموعة فى المستقبل .

من بين المجموعة الأخيرة كتاب بعنوان «فرناندو ارابال.. ثلاث مسرحيات» ويضم كلمة فاروق حسنى وزير الثقافة وكلمة د./فوزى فهمى رئيس المهرجان وكلمة لفرناندو آرابال وكلمة عنه بقلم أنجيل بيرنجير ثم ترجمة لمسرحيتى «نزهة فى الريف» ، «التيه» ومقدمة عنهما بقلم فاتن أنور ثم ترجمة لمسرحية «الفجر الأحمر والأسود» بقلم مى التلمسانى .

يقول فاروق حسنى «إن نبض المشهد المسرحى المصرى بدأ يتغير وكتائب الشباب المسرحيين راحت تتعاقب لتفتش عن تصورات جديدة بانتباه إلى كل ما يجرى حولها».

ويقول فوزى فهمى «إن هذا المهرجان يعد فتحًا فى حياتنا المسرحية وضعنا فى تماس حقيقى مع كل صور الإبداعات فى العالم ». ويقول آرابال «على خشبة المسرح، تمامًا كما فى فرقن الكيمائى القديم نصل إلى الجوهر (العنصر الخامس) والمسرح يسمح بإدراك بنية تحتية وبنية فوقية ناتجة عن الانقلابات المسرحية التى هى ثمار الإلهام الخلاق للمؤلف».

وآرابال كتب حوالى مائة مسرحية بدأها عام ١٩٥٢ بمسرحية «نزهة» التى ندد فيها بالحرب الأهلية الأسبانية التى راحت ضحية لها مدينته جرنيكا والتى كتب عنها مسرحية عام ١٩٧٥ بعنوان «شجرة جرنيكا» . أما أحدث مسرحياته فقد كتبها ١٩٩٢ بعنوان «لولى» بعدها استسلم للراحة وإن داهمه المرض أخيراً ومنعه من الحضور إلى القاهرة لتسلم براءة تكريمة فى الدورة السادسة للمهرجان التجريبى .

اما أبطاله فأناس فقراء مهملون، ملتاعون لما بهم من جراح، تشوب شخصياتهم قسوة طبيعية، وهم أيضًا ساخرون هزليون ساذجون وساديون معا.. ورغم الشاعرية التى يتميز بها مسرحه إلا أنه «مسرح رعب حقيقى» فيه يلقى الإنسان عذابات لانهاية لها وطريق لا يفضى إلا إلى العدم.. وأما مسرحيتة «نزهة فى الريف» فقصور عبثية الحرب الأهلية الأسبانية. كتبها عام ١٩٥٢ مع مجموعة أخرى. وتطرح مسرحية «التيه» مأساة انسان لايجد لنفسه مخرجًا رغم دورانه فى حلقة مفرغة ومعرفته بأنه مقضى عليه لا محالة. وتندد مسرحية «الفجر الأحمر والأسود» بالقهر والظلم فى أنحاء العالم وعلى امتداد التاريخ ، مناديًا بالحرية طوقًا للنجاة !.

مسرح الغرفة

«واجب المسرح أن الناس باهتماماتهم وأن يجعلنا ننغمس فى حقيقة كياننا، وهو كيان ماثل فى عصرنا وزماننا».. هذا هو مفهوم المسرح عند الكاتب المسرحى الفرنسى «جان تارديو» الذى ابتدع ما سمى بمسرح الغرفة، وهذا ما نقله إلينا مترجمًا عن اللغة الفرنسية «د./حمادة إبراهيم» فى الكتاب الصادر عن «مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون» فى إطار الدورة السادسة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

وجان تارديو - كما جاء فى المقدمة- ولد فى نوفمبر عام ١٩٠٣ لأبوين يعملان بالموسيقا والتصوير، كتب أول محاولة مسرحية له فى سن الثانية عشرة كما كتب الشعر ولكنه لم ينشر قبل ثلاثين عامًا، نشر خمسة دواوين ودراسة نقدية بعد أن عمل فى عدة جرائد، وشغل منصب رئيس الدراما بالإذاعة ومديراً لمركز الدراسات بها.. وفى عام ١٩٤٧ بدأ ينشر مسرحياته القصيرة الأولى فى مجموعة «مسرح الغرفة» فولد التجريب واللامعقول والعبث قبل أن يظهر رواده وفرسانه بيكيت ويونسكو وجينيه واداموف وغيرهم .. يقول تارديو «المسرح الحق ينبغى أن يكون انعكاسًا للقوى الكبرى التى تتخذ من الإنسان مجالاً لصراعاتها مع بقائها ملتصقة بالعصر».. فقد هاجم موجة الكتابة على منوال التراث الإغريقى القديم ورفض الهروب إلى الماضى ولكنه شجع التجديد وإطلاق الخيال ومعالجة المسرح من خلال وسائلة لا من خلال أغراضه وأهدافه والاهتمام بقضايا المنصة أكثر من الاهتمام بموضوعات المسرحيات والعودة إلى قوة اللغة وسحر

الكلمات دون التخلى عن اللغة المسرحية من حركة وإيماء وغناء وكافة الوسائل التعبيرية الأخرى، ومع هذا هاجم بشدة المسارح التى لا تسعى إلا وراء الكسب المادى ضاربة عرض الحائط بالقيم الفنية وضرورات التجديد مما يجعل القائمين عليها لا يتورعون عن تسخير كل الوسائل الرخيصة لتملق الغرائز الدنيا عند المتفرج الساذج.. جاءت هذه المقدمة عن جان تارديو ومسرحه أفضل من الترجمة التى تناولت عشر مسرحيات قصيرة جداً من بين ثلاثين مسرحية تقريبًا، هى «من هناك-الأدب العقيم- قدس الليل- قطعة الأثاث- المتراس- شباك التذاكر- السيد أنا- اوزوالد وزينابيد- كان هناك جمهور غفير فى القصر- هم وحدهم يعرفون الموضوع»

والكتاب من مقدمة وافية وترجمة للنصوص جهد حميد واختيار موفق!

حول مسرح الغرفة

«الأستاذ الناقد .....

أتابع باهتمام بالغ كلمتك الأسبوعية التى ترصع بها صفحة الفنون فى ملحق الأهرام..وعهدى بك دائمًا تحرى الدقة واختيار المعلومة قبل نشرها ، لذا سمحت لنفسى هذه المرة بمراجعتك فى عرضك لمصطلح «مسرح الغرفة» الذى نسب لجان تارديو.. وأود هنا أن أطرح أراء أخرى قيلت عن هذا المصطلح، تحدد كيف بدأ وأين؟ خصوصًا وقد ذكرت ثلاثة مراجع المانية متخصصة، خلافًا لما ذكره د./حمادة إبراهيم حيث ذكر منفريد برونك وهيننج ريشبيتر وكريستوف تريلزا، أن جان تارديو قد كتب مسرحيات قصيرة لها طابع تجريبى واسكتشات ومسرحيات من ذات الفصل الواحد، عرضت فى باريس فى الخمسينيات من هذا القرن فى البدرومات.. ولم تشر من قريب أو من بعيد إلى علاقته بهذا المصطلح، بينما اتفقنا جميعًا على أن مسرح الغرفة نشأ من توابع الحرب العالمية الثانية فى ألمانيا والنمسا وأنه صورة مصغرة للمسرح، لأن مبانى المسرح المركزية كانت قد دمرت وبسبب نقص الفحم أصبح من الصعب تدفئة مسرح يزيد رواده عن مائة مشاهد.. وقد اختارت هذه المسارح نصوصًا مسرحية بها عدد قليل من الشخصيات، وكانت دائمًا عروضًا تجريبية، وأن أول مسرح غرفة عرفته ألمانيا كان فى سنة ١٩٤٥ فى ديزلدورف وهامبورج وبرلين، أما فى فيينا فكان يقدم فى البدروم.. أرجو

أن أكون قد أسهمت بنصيب متواضع فى توضيح نشأة هذا المصطلح...»

د./عطية العقاد
المعهد العالى للفنون المسرحية

** شكراً على رسالتك الرقيقة واهتمامك الطيب ومعلوماتك المفيدة.. ولكن مراجعتك الخاصة بمصطلح «مسرح الغرفة» الذى نسب لجان تارديو، ينبغى أن تعود على المترجم كاتب المقدمة «د./حمادة إبراهيم» وهو زميل دراسة وإنسان فاضل له مساهماته الجيدة فى مجالى الترجمة والدراسات.. لأننا تناولنا كتابه بالعرض والتقييم مع التركيز على المقدمة أكثر من النصوص المترجمة رغم ملاحظاتنا على الترجمة.. والعرض لا يتضمن بالضرورة إجراء أبحاث ودراسات من جديد بهدف التأكيد من صحة ما أورده الكاتب من معلومات، إلا إذا كانت معلومات معروفة ولا تحتاج إلى مراجع ومصادر وقواميس وموسوعات - كما تفضلت وفعلت- فالأساس هو الثقة فى الكاتب لا الشك فيما يكتب، بدليل تناولنا لكتابه من بين العديد من الكتب التى لانجد الوقت لقراءتها ولا المساحات للكتابة عنها !.

سحرة المسرح

«إخراج أى عمل مسرحى يجب أن يتوارى خلف النص، ويكشف النقاب عن الأصل فأصعب الأشياء فى عمل المخرج هو ألا يسمح لنفسه بتشويه العمل أو إلحاق الضرر به كما يجب على المخرج أن يهتم أيضًا بالشكل أو القالب وليس المضمون فقط، ذلك حتى لا يفقد العمل الفنى أهم بعد فيه وهو الفن».. هذا ما سعى إلى إثباته «بيرند زوخر» فى كتابه «سحرة المسرح» الذى استعرض فيه وأسلوب عشرة من أفضل وألمع المخرجين فى المسرح الأوروبى بشكل عام والمسرح الألمانى على وجه الخصوص.. لوك بوندى ولد عام ١٩٤٨ بزيورخ لاب هو الناقد الأدبى فرنسوا بوندى وتخرج فى مدرسة جاك ليكوب للتمثيل فى باريس، فالمخرج المثالى عند بوندى هو الذى يمزج البساطة بالحركة والرشاقة وخفة الظل دون أن يفقد العمل الجو النفسى، ولذلك يفضل إخراج الكوميديات الفرنسية.. ديتر دورن ولد عام ١٩٣٥ بليبزج ودرس المسرح فى معهد راينهارت ببرلين وعمل مدير للمسرح الشعبى وهو فى الحادية والعشرين وإخرج لمسرح هانوفر ثم للعديد من المسارح، ويرى أن النص المسرحى هو أهم عناصر الإخراج المسرحى.. انشأ مسرح المشاركة ثم أعرض عنه، وهو يعتمد فى عناصره الإخراجية على الآداء التمثيلى وإخضاع أدوات المسرح وإمكانياته للممثل. يورجن فليم ولد عام ١٩٤١ بجيسن، دخل إلى المسرح طفلاً وهاويًا، فقد كان والده طبيبًا للمسرح، ودرس يورجن علم المسرح وعلم الاجتماع واتجه إلى الإخراج مباشرة وعين مديراً لمسرح تاليا بهامبورج.. وهو يعمد إلى التبسيط، فلا يخفى اسراراً ولا يتخفى وراء الالغاز، ومن

هنا ينجح فى الوصول إلى الجمهور ربما دون الصفوة ولكنه لا يغضب الصفوة فى الوقت نفسه.. كلاوس ميكاييل جروبر ولد عام ١٩٤١ بمقاطعة شفاين لأحد القساوسة ومع هذا اتجه للمسرح بادئا بميلانو الإيطالية ثم العديد من المسارح الالمانية وتأكد تميزه بإخرجه لمسرحية «فاوست» بالفرنسية عام ١٩٧٥ وأجمع النقاد على إنه «إنسان يحكى عن الجمال».. وهو يعمد إلى البساطة والتركيز والاعتماد على حركات وسكنات الممثل والتمسك بالمناظر الطبيعية المرسومة دون قطع الأثاث والألواح الخشبية، ويهتم بستائر المسرح التى تلعب دوراً أساسيًا فى الإخراج.. هانز جونتر هايمه ولد عام ١٩٣٥ بباد ميرجنت هايم لأب مصمم ومدرب رقص أراد أن يوجهه لدراسة فن العمارة ولكنه التقى بيسكاتور وعمل معه مساعداً وتعلم منه تحليل النصوص وإعدادها للجمهور ثم انطلق فى الإخراج معلنا أن المسرح هو المعارضة البناءة للدولة وهو أحد أسباب تطورها ومن هنا يصبح لزامًا على الدولة دعم المسرح وتدعيمه.

«سحرة المسرح» هو أحد إصدارات «أكاديمية الفنون» المتميزة وأحد جناحى مهرجان المسرح التجريبى المحلقين فى اتجاه العالمية.. وللعرض بقية!

سحرة المسرح (٢)

ونستكمل عرضنا لكتاب «سحرة المسرح» تأليف بيرند زوخر ترجمة د./حامد أحمد غانم ود./ صلاح نصر الأكشر والصادر عن أكاديمية الفنون.. قدمنا خمسة من مخرجي المسرح الأوروبي والألماني ونقدم الخمسة الآخرين استكمالاً لدائرة العشرة الكبار كما يطلق عليهم المؤلف هانز ليتساو ولد عام ١٩١٣ ببرلين ودرس الصحافة ولمنه تقدم لامتحان التمثيل وبعد أن اجتاز الاختبارات بنجاح انتقل إلى فينيا ودرس الإخراج وممارسة وكان يضع في اعتباره دائمًا أن لكل مسرحية أسلوبها فلم يدخر أي وسيلة من شأنها إحداث ذهول وحركة ولكنه يتخلى عن الخدع والفخامة لإتاحة الفرصة للنص والممثل فهما عنده الاساس وكل شيء بعد ذلك في خدمتهما.. أما هدفه الأسمى فهو هز المشاهد وامتاعه في الوقت نفسه. هانز نوينفلز ولد عام ١٩٤١ بكريفيلد ودرس الفن ثم عمل كسكرتير للفنان التشكيلي ماكس ارنست الذي تعلم منه كيفية صياغة الواقع في قالب خيالي وإستعان برسوماته السيريالية في ديوانه الشعري الثالث قبل ان يتجه كلية للإخراج المسرحي الذي ركز فيه على العلاقة بين المرأة والرجل، بين الحب والعنف، بين العاطفة والغضب وهو يسعى بأسلوبه الاستفزازي إلى أن يعلم جمهوره كيف تكون الرؤية وكيف يكون التفكير.

كلاوس بايمان ولد عام ١٩٣٧ ببريمن درس الفلسفة والمسرح وبدأ مخرجًا هاويًا لفت إليه الأنظار فاندفع نحو الاحتراف وحقق نجاحات ملموسة وهو يؤمن بالمسرح كمؤسسة أخلاقية كما يؤمن

بقدرة الفن على تهذيب الإنسان بشرط أن يكون فنًا جيداً وممتعًا. وهو كدارس للفلسفة يسعى دائمًا إلى الخير والحق والجمال ومن هنا أطلق النقاد على مسرحه صفة التنوير الحى وليس التنوير الجاف المباشر الممل.

توماس شولته ميشيلر ولد عام ١٩٤٤ بستراسبورج ودرس المسرح ثم تصدى لإخراج المسرحيات المعروفة بطريقته الخاصة، طريقة التدخل فى النص وتفسيره من وجهة نظره وهو مادعى الكاتب المسرحى بيتر فايس للاعتراف بحق المخرج فى شرح العمل ولكن دون حذف العنصر الأساسى مهما كان، ومن هنا غضب النقاد على ميشيلز الذى يحذف دون مراعاة لأى شىء متمسكًا برأية فى أن المسرح يجب أن يعيد صياغة الواقع من جديد.

بيتر تسادل ولد عام ١٩٢٦ ببرلين وعاش حياة فوضوية اثرت على مسرحه الذى يجمع بين العبث والجد، ويرى أن أفضل طريقة لمعالجة القضايا الشائكة والساخنة هى إحاطتها بالكوميديا، ولهذا نجح إخراجه لمسرحية «عطيل» التى تحولت على يديه إلى كوميديا، ومع هذا لم يحذف من النص كلمة واحدة ويركز تسادك على الواقعية السيكولوجية مبتعداً تمامًا عن الواقعية الشعرية او الشاعرية.

وينتهى الكتاب بتساؤل للمؤلف : هؤلاء المخرجون ترى هل هم مبدعون أم مخرجون؟!

مسرح الصور

«إن النصوص المنشورة فى هذا الكتاب- مسرح الصور- لايكتمل فهمها إلا إذا شوهدت معروضة، ذلك أن حضور العمل المسرحى إنما يشكل تجربة فريدة قائمة بذاتها عن النص، فمن الجائز جداً أن تجىء تجربة القراءة وحدها محبطة للقارىء الذى اعتاد على الموضوعات والشخصيات والبناء اللغوى والحدث المتطقى».

هذه هى عبارات «بونى مارنيكا» الأولى فى كتاب «مسرح الصور» الذى ترجمته «سمية يحيى رمضان» لسلسلة إصدارات «أكاديمية الفنون» ترجمة حرفية دون تدخل أو شرح أو توضيح، فالكتاب ذاته غير واضح، وهى المرة الأولى التى يتم فيها اختيار كتاب للترجمة من هذه النوعية المشوشة وسط مجموعة كبيرة من الكتب لها أهميتها وقيمتها، تناولنا بالعرض والتقييم عدداً منها فى «نبضات» ونتطلع إلى تناول ما تبقى منها أيضًا.

مؤلف هذا الكتاب هو «روبرت ويلسون» رغم أن الترجمة لاتشير إلى ذلك، وقد استكتب المؤلف ثلاثة أفلام أخرى أشارت إليها الترجمة.. والمؤلف هو كاتب مسرحى من كتاب ما يسمى الآن بمسرح الصور وله نص منشور بعنوان «خطاب إلى الملكة فيكتوريا» وهو من النوع الغارق فى التجريبية لدرجة تدعو إلى رفض التجريب جملة وتفصيلاً .

فالمسرحية طويلة رغم أنها تجريبية- إن صح التعبير- تشغل مائة وخمسين صفحة من القطع الكبير وتقع فى أربعة فصول

ويقع كل فصل فى أكثر من جزء.. فكرنا فى نقل مقاطع منها ولكننا تراجعنا حرصًا على وقت القارىء وعدم إزعاجه، وفضلنا محاولة فهم هذا المسرح من سياق المقالات المفسرة له رغم قصورها.

تقوم فكرة ريتشارد فورمان الأساسية على مفهوم دراما اللغة المنطوقة على أنها ليست وسيلة للحوار فقط وإنما هى أيضًا لغة مسطحة.. ومسرح الصور فى مفهومه هو المسرح الذى يعتمد على الصور بدلاً من الحوار، وعلى الممثلين أن يتقدموا بوجوه خالية من الملامح، فهم ليسوا بشخصيات وإنما هم سفراء ينقلون ما يريد المولف أن يبلغه للجمهور.. ولفورمان مسرحية منشورة بعنوان «قلق الجماهير» لايفهم منها شىء هى الأخرى. والمسرحية الثالثة المنشورة بعنوان «الحصان الأحمر» كتبها وأخرجها وصمم مشاهدها «لى بروير» .. وهى عبارة عن صور مرسومة بطريقة الصور المتحركة المصحوبة بالكلمات والعبارات والحوارات والتعليقات، كما لو كانت قصة مصدرة مسلسلة للأطفال شكلاً وليس مضمونًا.. يحل المونولوج الداخلى محل الديالوج وعلى القارىء أن ينتقل بين ما هو مجازى إلى ما هو حقيقى لأن المعنى يظل محصوراً بين الصورة والتعليق.

«مسرح الصور» كتاب صدر خلال الدورة السادسة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى إطار تقليد جيد يربط بين التنظير والتطبيق، بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة وأحيانًا اللاكلمة!.

مابعد التجريب

«عندما خرج كانتور بمسرحة خارج أطر مسرح العلبة عبر مسرحياته التى تنتمى لتيار الهابننج، وعندما وصل فيه إلى حدوده النهائية لتدمير مفهومه القديم فى مسرح المستحيل، قام بثورة أقرب إلى الانقلاب فى المسرح التجريبى.. إنه تيار ما بعد التجريب.

هذا هو رأى الناقد المسرحى البولندى «يانكووسوفيتش» فى مواطنه المخرج تادووش كانتور، كما ورد فى كتاب «مسرح الموت عند كانتور..تيار ما بعد التجريب» ترجمة وتقديم د./ هناء عبد الفتاح.. أما جوهر مسرح كانتور طوال مرحلة ومسمياته فيما قبل التجريب رمابعد التجريب فهو المزج بين الوهم والواقع بدءاً من النص وعناصر العرض حتى الآداء التمثيلى .. وهو دائمًا ما يعود إلى الماضى أو «الميتافيزيقيا» أو عودة الروح وتجسيدها أو الأسطورة وخلودها أو التاريخ وأحداثه أو الفردوس المفقود. وهكذا يتحول العرض المسرحى إلى احتفالية لها طقوسها التى تثير لدى المتفرج ميتافيزيقية عنيفة قد تساعد على تفسير سر الوجود كذلك يتحول العرض المسرحى إلى جلسة أقرب ما تكون جلسة لاستحضار الأرواح حيث يغوص النص ويغوص معه الحديث ويبدع مادة ثرية من المعانى تربط المسرح الكلاسيكى بالمسرح التجريبى ، فالمسرح التجريبى ، فالمسرح فى النهاية فن لا ينبغى أن يقوم على رؤى ضبابية وخدع نمطية ولاينبغى أيضًا أن يعود إلى المثاليات والجماليات، بحيث يفرق هذا المسرح بين الإنسان المتفرج والإنسان الممثل أو بين الواقع والوهم .

ان كانتور الفنان الذى يريد أن يبدع مسرحًا يعترف بأنه لا يطلق الكلمة الأخيرة ولايعطى الانطباع النهائى.. ولأنه لا يسعى إلى الوضوح الفكرى فإن مناقشة وتحليل مسرحه الخاص ومسرحياته المتميزة لايمكن أن يعتمد على التلخيص والافتراض المنطقى وإلا فقد قيمته لابتعاده تمامًا عن النوع الأدبى.

هذا هو تادووش كانتور، الرسام المصور المخرج الكاتب الذى يصعب تحديد فنه داخل إطار معيار أو تيار فنى واحد كما يصعب تصنيفه فى اتجاه مسرحى بعينه، فهو منفتح على إبداعات الآخرين، وفى الوقت نفسه أصيل أصالة لاحدود لها، عاشق للمسرح ومبدع متفرد فى فنه.. هذا الفن الذى يسعى إلى توحد الفنون ومزجها ودمجها فى كيان ابداعى واحد لا يقبل التقسيم!.

الارتجال فى الدراما

«الارتجال هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنسانى فى سبيل التوصل إلى تعبير إبداعى مادى وملموس عن فكرة أو موقف أو شخصية أو نص، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما..» . هذا هو تعريف الارتجال كما ورد فى مقدمة كتاب «الارتجال فى الدراما» تأليف أنتونى فروستاو رالف يارو، ترجمه مجموعة من المترجمين، وهو ما أدى إلى خلل فى السياق العام للتفاوت الشديد بينهم فى استيعاب مادة الكتاب وعدم تمثلها كوحدة واحدة، وهذه الرؤية المتفاوتة ظهرت منذ البداية أيضًا فى اشتراك اثنين من الكتاب فى تأليف هذا الكتاب الواحد، فاختلط الحابل بالنابل تأليفا وترجمة. ومع هذا فإن استخلاص مادة جيدة وفكرة طيبة عن الارتجال، أمر يتحقق للقارىء بشكل مفيد.. فنعرف أن دراما القرن العشرين حددت ثلاثة اتجاهات رئيسية للارتجال هى : الارتجال التقليدى على طريقة «ستانسلافسكى»الذى يركز على الشخصية، الارتجال الكوميدى الساخر على طريقة «جارى» الذى يشمل العرض كله، الارتجال الكامل المباشر على طريقة «جروتوفسكى» الذى يتجاوز حدود المسرح.. ونعرف أن أهم أصحاب النظريات فى الارتجال هم: ستلانسلافسكى، أول من استدخم الارتجال فى شكله الحديث ووضع نظرية خاصة به فى كتابه «إعداد الممثل».. «ماير هولد» أول من عمق الكوميديا المترجلة من خلال المسرح الشعبى ومسرح الشارع.. «جاك كوبو» أول من اتخذ مفهوم الارتجال أساسا لاستكشاف ذات الممثل.. «جاك لوكوك»، أول من ترك حرية الارتجال للمهرج.. «مايك لى»، أول من قام

بتدريب الممثل على الارتجال.. «بوليسلافسكى» أول من سعى لتنمية القدرات الجسدية والصوتية للممثل المرتجل.. «رودى مود روكسبى»، أول من ارتقى بالوعى الفكرى والثقافى للممثل الارتجالى.. «داريو فو»، أول من جعل الممثل يعتمد فى ارتجاله على المهارات الأدائية والتعبيرية.. «جروتوفسكى»، أول من سمح لعلاقة مباشر بين الممثل والجمهور بحيث يصل الاثنان من خلال التحاور إلى قمة لحظات الارتجال.

وتعلب الأقنعة دوراً رئيسيًا فى الارتجال رغم اختلاف أنواعها، مثل الأقنعة المحايدة التى تحرر الممثل من الالتزام بشخصية محددة، والأقنعة التعبيرية التى تبرز الحالة النفسية للشخصية، والأقنعة المعنوية التى تستخدم عادة فى البانتومايم أو التمثيل الصامت، والأقنعة الكوميدية التى تعتمد على تمارين التنفس لرفع مستوى كثافة التعبير الشعورى، وأقنعة المهرج الشهيرة بالأنف الأحمر، والتى تضع الممثل فى مواجهة الشخصية التى يؤديها والمتفرج الذى يتابعه ويتجاوب معه ويشتبك به فى حوار ارتجالى خالص . إن الكتابة على هذا النحو دراسة مستفيضة ومفيدة عن فن الارتجال فى المسرح! .

التعبير الجسدى للممثل

الممثل يعد فى الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها.. فإذا قدم عرضا عن طريق وجهه وصوته وجسده، فذلك يعنى أننا بصدد عمل مسرحى، أما إذا غاب واحد من هذه العناصر الثلاثة، فهذا يعنى أننا بصدد عملية إلقاء أو إيماء أو رقص.. إن الاعمال المسرحية العظيمة تتطلب هذا الأداء المتكامل».

هذا ما يؤدكه «جان دوت» فى كتابه «التعبير الجسدى للممثل» وهو الكتاب الاول فى مجموعة هذا العام لمهرجان القاهرة الدولى السابع للمسرح التجريبى والتى يصدرها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون تحت اشراف د./فوزى فهمى، مواكبة لعروض وندوات المهرجان.. وقد وصلت إصدارات هذا المركز إلى خمسين كتابًا هى الزاد الثقافى والفكرى الحقيقى الباقى من المهرجان، ولهذا نرجو أن يتم ترقيم هذه الكتب على طريقة السلاسل باعتبارها سلسلة سنوية متصلة نتمنى لها الدوام من أجل ازدهار مكتبتنا الدرامية الفقيرة، ولهذا أيضًا نرجو أن تتضمن السلسلة كتبا عربية مؤلفة إلى جانب الترجمة. يرى «جان دوت» أن الممثل الذى يمتلك رأسًا وعينين وذراعين وساقين عليه أن يستخدمها ويفيد منها على خشبة المسرح بعد التدريب الجيد ومن خلال منهج واضح.. ولهذا يفرد فصلاً لحسن أداء الجسد من خلال الاسترخاء والتنفس والعضلات، فالممثل الذى يعرف جسمه حق المعرفة يستطيع التحكم فيه والسيطرة عليه وتسخيره لارادته.. وفى الفصل الثانى يستعين «دوت» بالرسوم ومبادىء التشريح وعلم الجمال وبعض النصائح فى محاولة لإيجاد الحلول للمشكلات التى تنتظر الممثل على خشبة المسرح

رغم التدريبات التى تلقاها، فقد يتجمد وهو يقف ويتعثر وهو يمشى ويقع وهو يجرى ويتصلب وهو يتوقف فجاءة وينزلق وهو يصعد السلالم ويندلق وهو يهبط السلالم ويصاب وهو يسقط ميتا فى مشهد من المشاهد. أما التدريبات العملية فتحمى الممثل من التعرض للأخطاء والآذى.. ويتعرض الفصل الأخير لتوجيه الممثل بعد نجاحه فى تلقى التدريبات الجسدية بما فى ذلك السمع والبصر والوجه والايماء والآداء والحركة والسكون والكلام والصمت على حد سواء. توجيها كليًا يتضمن تقمص الشخصية بطريقة تختلف من شخصية إلى أخرى ومن ممثل إلى آخر.. زما قمة الآداء الجسدى فهى تلك التى يصل إليها الممثل واضح القناع، فهو يلغى وجهه الذى يعتمد عليه تمامًا فى التعبير، ليستبدل له بتعبير واحد دائم وجامد من خلال القناع، الأمر الذى يحمل جسده مهمة مضاعفة لنجاح التعبير.

إن كتاب «التعبير الجسدى للممثل» الذى ترجمه د.حمادة ابراهيم يعد دراسة مكثفة ومركزة تفيد الممثل ليس فقط فى المسرح التجريبى ولكن فى المسرح بشكل عام!

المسرح الراقص

مؤلفو هذا الكتاب «المسرح الراقص» ثلاثة من المسرحيين الألمان الذين درسوا الرقص ودرسوه وأصبحت لديهم الخبرة التى تمكنهم من الكتابة عنه.. يوخن شميت وهو ناقد بجريدة فرانكفورت اليومية، نوربرت سيرفوس وهو ناقد بمجلة الباليه الدولية الشهرية، جيرت فيجلت وهو مدرب ومصور بستكهولم وهولندا.. راجعت الكتاب وقدمت له د./منى أبو سنة وصدر عن مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

فإذا كان المسرح قد حاول فى الستينيات رصد مستويات التجريد المختلفة فإن المسرح الراقص يبدأ التجريب الآن من نقطة الصفر، فهو يحشد العواطف والمشاعر لانه مسرح لا مجال للادعاء فيه، إنه مسرح حقيقى يتأثر فيه المتفرج بأصالة هذه العواطف التى تخلط الحس بالإحساس بحيث يكون عليه أن يتخذ قراراً وأن يحدد موقفه الخاص، فهو متفرج واع لم يعد مستهلكًا لمتع غير ذات تسلسل ولا شاهد لتفسيرات واقعية، بل يصب جزءاً من تجربة شاملة تسمح لخبرة الواقع بالوجود فى حالة من الإثارة الحسية.. ولا يخدعنا المسرح الراقص عن طريق الأوهام، بل يجعلنا نتصل بالواقع. وكانت بينا باوش أول من أسس مصطلح المسرح الراقص ليعنى نوعًا فنيًا جديداً ومستقلاً يجمع بين الرقص والدراما ويفتح آفاقا جديدة للغتين معًا. وبينا باوش الألمانية تعلمت الرقص فى الآكاديمية الألمانية والمعاهد الأمريكية وتدربت على خشبات المسارح مع كبار المدربين والمخرجين فى العالم ثم قامت بصميم وإخراج الباليهات الشهيرة وفازت بالعديد من الجوائز فى هذا المجال حتى تولت إدارة المسرح

الراقص فغيرت حالة الركود التى انتابت ساحة الباليه الألمانى..
وأصبح على المسرح الراقص أن يقدم نتائجه وعلى المتفرج أن يختبر بنفسه ما إذا كانت هذه النتائج تشوه الاحتياجات الأصلية أم تسهم فى الاعتراف بها وتقديرها، فبينما يسلح المسرح الروائى التقليدى شخصياته بالأخلاقيات سواء كانت نابعة منها من أسس إنسانية فإن المسرح الراقص يحجم عن النطق بهذه الأحكام الأخلاقية. تقول د./ منى أبو سنة فى مقدمتها «المسرح الراقص يعد محصلة لتيارات المسرح اللاأرسطى التى سادت أوروبا وأمريكا، ويمثل المسرح الراقص النقلة الكيفية، فقضية الجسد تمثل إشكالية رئيسية لان المسرح الراقص يطرح على المتفرج شكلا حديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقى للأحداث، بل يعتمد شكلا من أشكال الكولاج لنماذج وأنماط اجتماعية يقدمها بأسلوب ساخر.. وقد يختلط الأمر على البعض فيتصور أن المسرح الراقص هو نوع من المسرح الاستعراضى، ولكنه مسرح درامى فى المقام الأول يختزل الدراما فى التعبير الجسدى الراقص».. ومع هذا فأن قضايا المسرح الراقص مازالت مطروحة، فهى لم تحسم بعد.

جمهور المسرح

" يمثل اندماج الجمهور ومشاركته فى الحدث المسرحى عملية معقدة فالدور التقليدى للمتفرج باعتباره عضوا فى لقاء جماعى هو دور يقوم على رد الفعل "

هذا هو مضمون كتاب " جمهور المسرح .. نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين " تأليف سوزان بينيت ترجمة سامح فكرى مراجعة د . نهاد صليحة تقديم د . فوزى فهمى والصادر عن مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ..

ومع هذا فإن الدراسة التى تقع فى ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير أدخلتنا فى متاهات نظرية واستشهادات لا تنير المعنى ، حتى أن ما يسميه المؤلف بالخاتمة لم تلخص فصلى الكتاب عن " نظريات القراءة والمشاهدة والثقافة ومفهوم الحدث المسرحى " وكذلك مقدمته التى تفشل فى طرح مفهومه عن علاقة الكتاب وهو مالا يفعله فى الكتب الاخرى ، مما يبين أنه اضطر لهذا ...

يقول " إن هذا الكتاب يتناول الدور الذى يلعبه جمهور المسرح مستهدفاً التأكيد على الدور الإنتاجى الذى يضطلع به أى جمهور مسرحى ، كما يحتفى الكتاب بمجموعة النظريات والممارسات التى أكدت وأشارت إلى مركزية دور المتفرج وبخاصة المتفرج المنتج والمتحرر " ...

وبرغم الإمساك بهذا الضوء ومحاولة البحث به خلال صفحات الكتاب عن تطبيق واضح وسلس ومحدد ، إلا أن المحاولة

وتكرارها لم يسفرا عن التوصل إلى الهدف الذى ظل كامناً فى بطن الشاعر أو المؤلف ..

وهو أمر يدعو إلى مراجعة الكتب التى تقدم لهذا المركز بغرض الترجمة والنشر فى سلسلة الإصدارات المصاحبة لدورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والتى تحقق له البعد الثقافى الرفيع والباقى فى مكتبتنا الدرامية الفقيرة أصلاً نتيجة لامتناع دور النشر الخاصة عن إصدار كل ما يتعلق بالمسرح نصوصاً ودراسات تأليفاً وترجمة لأنها لا تحقق الأرباح المطلوبة ، بينما يظل إنتاج هيئة الكتاب - رغم أنها الجهة الوحيدة الآن التى تهتم بالإصدارات المسرحية - غير كاف ..

وقد كانت هذه السلسلة تصدر المؤلفات إلى جانب الترجمات بما يحقق المعادلة الطبيعية والمتكاملة ، ثم أوقفت نشاطها على الترجمة وحدها وعن طريق غير المتخصصين تماماً .. فلماذا ؟!

المسرح الافريقى

"إذا كان المسرح هو المرآة التى تعكس بطريقة مبهرة . ظاهرة أو حدثا مهما فى حياة شعب فمن المؤكد أن المسرح أو النشاط الذى يتبعه هو جزء لا يتجزأ من التراث الثقافى فى إفريقيا .. وقد أكد مؤرخو المسرح الإفريقى أن إفريقيا القديمة كانت تقدم عروضا تمثل المسرح الأصيل .. هذا ما يفتتح به الكاتب المسرحى جان بلبيا كتاب قضايا المسرح الإفريقى " .. الذى اشترك فيه مع مجموعة من الدارسين الأفارقة وترجمته د . فيفى فريد وراجعته د . مارسيل رمزى وصدر عن مهرجان القاهرة الدولى التجريبى فى دورته السابعة .. ويقرر بلبيا أن الاستعمار قضى على تلك الأشكال الأصيلة وفرض نماذج غربية ، إلا أن صحوة المسرح الأفريقى الحديث التى قامت بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٦٠ إرتبطت بفترة الخصوبة الثقافية وبالحركة الزنجية وأدباء إفريقيا الكبار سنجور سيزار ودادييه ، سونيكا ، ديوب ، فضلا عن السينمائى عثمان سامبين الذى يقول : " بدأنا بالرواية كى نصل إلى المسرح ومن خلال المسرح استطعنا أن نتعرف على الآداب الأخرى من رواية وقصة وشعر .

فى السنغال تحددت النهضة بإقامة المهرجان العالمى الأول للفنون الزنجية وإنشاء المدرسة القومية للفنون وتشييد صرح المسرح القومى . وظهرت مسرحيات نهلت من الفولكلور الإفريقى والتراث الزنجى تتميز باسقاطات على الحياة المعاصرة .

وفى مالى مازالت الحركة المسرحية الوطنية الناهضة تعتمد على الهواة رغم وجود مسرح قومى ، ومازال الجمهور يتابع

عـروض والآلات أكـثـر من العـروض الدرامـيـة ، كـمـا يقف تعـدد اللغات عائقا أمام قومية المسرح .

وفى موريشيوس يساهم التليفزيون والرقابة فى تراجع النهضة المسرحية رغم ظهور أكثر من مسرحية جادة وجيدة ، ولهذا يهاجر الفنانون إلى دول أخرى إفريقية وأوروبية..

يرى ديوب أن المسرح الإفريقى فى حاجة إلى :

١- اللجوء إلى الأصول الشفهية القديمة .

٢- تحديث مفهوم أكثر إيجابية للبناء المسرحى

٣- إعادة قراءة اللغة المسرحية .

٤- تأهيل الممثلين والمخرجين والفنيين .

٥- تخفيف حدة الرقابة .

٦- جذب الجمهور بجميع الوسائل .

٧- التغلب على عاتق تعدد اللغات واللهجات .

٨- إقـامـة مـهـرجـانـات مـحليـة والاشـتـراك فى المهـرجـانات العالمية.

٩- الاهتمام بالموضوعات والمشكلات الاجتماعية .

١٠- الاهتمام بالنقد .

١١- الاهتـمـام بالإصدارات . ويرى بابا كـار أن المسـرح هو

الحياة أو على أقل تقدير هو امتداد للحياة انه وسيلة الشعب فى التعبير عن قلقه وعن أحلامه وبلورة متعقداته.

إنها بعض قضايا المسرح الإفريقى !

المسرح اليابانى (النو)

مسرح النو اليابانى يختلف تماما عن مسرح الكابوكى ، فهو مسرح قديم يعود إلى القرن الرابع عشر ، ويحتفظ رغم مرور خمسمائة عام على ظهوره بشعبيته وتقديمه للجمهور بشكل دائم.. ومسرح النو يعتمد على عنصر الرقص وعلى تغيير طبقات صوت الممثل وعلى الاشارات التعبيرية المصاحبة للآداء اللفظى وعلى طول مدة ترقب الأحداث .. وتقسم المسرحيات عادة إلى خمسة انواع :

١- مسرحيات تتعلق بالآلهة .

٢- مسرحيات المحاربين .

٣- مسرحيات النساء .

٤- مسرحيات الجنون .

٥- مسرحيات الشيطان .

ويصل عدد مسرحيات النوع الثانى إلى ست عشرة مسرحية ، ويصل عدد مسرحيات النوع الرابع إلى أربع وتسعين مسرحية ، أما الأنواع الثلاثة الأخرى فعددها كبير .. أما تواريخ هذه المسرحيات جميعا فغير محددة ولا هى معروفة ، وأما أسماء كتابها فغير معروفين فيما عدا قلة منهم ، بقيت اسماؤهم وارتبطت بمسرحياتهم على طريقة الكلاسيكيين اليونان وشكسبير البريطانى وموليير الفرنسى .. فقد عرف كتاب من أمثال كانامى وزيمى وزنشيكو ونوبوميتو وموتوماسا وميامامسو وقد عرفت مسرحياتهم من أساليبهم المميزة ، فعرف أسلوب كانامى بالقوة والبساطة ، وعرف أسلوب زيمى بالغموض والعمق ، وعرف

أسلوب موتوماسا بالرقة والشجن ، وعرف أسلوب مياماسو بالواقعية ، وعرف أسلوب زتشيكو بالنزعة الفلسفية .. وقد حدث أن أعيدت صياغة بعض المسرحيات يواء فى العصر القديم مثلما أعاد زيمى صياغة مسرحيات كانامى ، أو فى العصر الحديث لتقريب اللغة من الجمهور المعاصر ، فعرفت أسماء أخرى مثل كونجو ياجورو .. وهى مسرحيات صيغت جميعها بالشعر أو بالصياغة الشعرية ، ولابد من تقديمها فى اللغات الأخرى بالطريقة نفسها وإلا فقدت الكثير من سماتها . وقد قدم الكتاب الصادر عن أكاديمية الفنون بمناسبة انعقاد الدورة السابعة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بعنوان " من مسرح الشرق - المسرح اليابانى - عشرة نصوص من النو " دراسة مصحوبة بترجمة لهذه المسرحيات راجعها وقدم لها د . محسن مصيلحى الذى يقول " إن الربط بين التقاليد مسرح النو والمتفرج كانت إحدى نقاط الارتكاز المهمة التى دفعتنى إلى البحث فى جذور المسرح الشعبى فى مصر " .

أما المسرحيات العشر المختارة فى هذا الكتاب فتقع كل منها فى حوالى عشرين صفحة قدم لكل منها دونالد كين الأستاذ بجامعة كولومبيا الذى قدم لكتابة بشكل عام والذى ضم عشرين مسرحية .

إن الاتجاه للتعريف بمسارح العالم غير الغربية ، اتجاه جديد ومفيد فى حياتنا المسرحية ، الابداعية والنقدية على حد سواء !

المسرح الصينى

فى سلسلة التعرف على مسارح العالم المختلفة ، بعد الانغلاق طويلا على المسرح الغربى تقدم أكاديمية الفنون من مسرح الشرق " المسرح الصينى " بقلم سكوت وترجمة سحر فراج.

من أنواع المسرح الصينى القديمة والمنتشرة حتى الآن " مسرح الكونشو " أو دراما الكونشان ، وهى مسرحيات غنائية موسيقية تعتمد على النوتة فى الألحان وعلى القافية والسجع سواء كانت اللغة شعرية أو نثرية .. تقدم المسرحية عادة أربع فئات هى الأنثى (الوجه أملون والكوميدى) والرجل (الوجه الاصفر والتراجيدى) والشرير (الوجه الأسود والطاغية) والصبى (الوجه الابيض والمسرح) .

ويقترب مسرح الكونشو كثيرا من مسرح الكابوكى اليابانى اختلفت الظروف الاجتماعية والاقتصادية .

بدأ مسرح الكنشو فى القرن الرابع عشر خلال حكم أسرة مينج، وساد حتى القرن التاسع عشر مع اندلاع حركة المتمردين فى تارى بنج عام ١٨٥٣ وإزالة مدينة سوشو آخر مراكز الكونشو المسرحية ، وحل محله أسلوب بكين فى الشهرة والجذب الجماهيرى ، وانكان الكونشو يتميز بلغته البسيطة وحركاته البهلوانية وتيماته الميلودامية وروح الدعابة والنزعة الرومانسية والصور الشعرية والزخرفة الموسيقية والنواحى الجمالية والرقصات الإيقاعية والموسيقى الشعبية مع التركيز على التمثيل الإيهامى بحيث لا ينسى الجمهور للحظة أنه أمام مسرح لا مجال للاندماج

فيه لأنه خيال وليس حقيقة .

وظهر الممثل الفذ " ماى لانج فانج " مع بداية النصف الثانى من القرن العشرين وقام بدراسة وتدريس تقنيات الكونشو المندثرة فتألق فى الفهم والآداء وانتقل إلى شنغهاى مشتركا مع " يوشين فاى " الممثل والموسيقى وابن " يوسولو " واحد من حرس الكونشو القديم وتأسست مدرسة للتدريب على فنون الكونشو قدمت أول عروضها عام ١٩٦١ وحققت نجاحاكبيرا حتى عام ١٩٦٦ عندما جاءت " شيانج شينج " زوجة ماوتسى تونج وقد كانت ممثلة درجة ثانية لتنتقم من كبار الشخصيات المسرحية وعزلها تماما بواسطة الحرس الأحمر للجيش الصينى الأمر الذى أدى إلى اندثار مسرح الكونشو تماما .. وتقدم هذا الكتاب ترجمة كاملة لمسرحيتين من أشهر مسرحيات الكونشو !

المسرح الهندى

نشأ المسرح الهندى منذ ألف عام نشأة فكرية وفلسفية وظل يطرح قضيتين أساسيتين هما الموقف من الشر أو الصراع بين الخير والشر والتوازن الروحى أو التعادلية.

والمسرح الهندى هو نفسه المسرح السانسكريتى كما يشرحه هذا الكتاب الصادر عن أكاديمية الفنون من تأليف هنرى ويلز وترجمة مجموعة من الدرارسين اشرف عليها د. على فرغلى.

وقد سمى هذا المسرح بالسانسكريتى نسبة للغة المكتوب بها والتى تعدت الزمان والمكان.. ولأن لغته أدبية فى المقام الأول وشعرية فى أغلب الاحيان فقد شبه بالمسرح الإنجليزى وبالمسرح الشكسبيرى .. ويختلف المسرح السانسكريتى والنرويجى فى أن له جاذبية فنية عظيمة وقيم روحية عديدة تفتقد وجودها فى المسارح الأخرى رغم افتقاره للنقد الاجتماعى والواقعية والانشغال بالحياة وعرض المأساة والتطلع ببصيرة سيكولوچية للوجود من حولنا ومحاولة التطهر على طريقة التراچيديا اليونانية والهجاء على طريقة الديمقراطية الغربية ، والاكتفاء بالمثالية المبينة على فكرة السعادة والهناء.. إن أكثر ما يميز المسرح الهندى تفرقته الواضحة بين المسرح الجاد والمسرح العابث وبين المسرح الشعرى ومسرح اللهو والتسلية ، وهو مسرح يميل أكثر إلى اللون التراجيكوميدى والذى يحكم عليه خطأ بأنه ميلودرامى .. وهو مسرح يشكل وحدة واحدة لأنه ثابت أو كلاسيكى لايتجه إلى التجريب مثلما يفعل الغرب بجنون ولأنه يبعث على الهدوء الروحانى فتبدأ المسرحية وتنتهى بالصلاة

والدعاء من أجل الخير للإنسانية دون صراعات ومواجهات على الطريقة الغربية ولايقتصر المسرح الهندى بطبيعة الحال على اللغة السانسكريتية التى تنهل من الأساطير القديمة فهو يكتب أيضًا باللغة الهندية الحديثة وأن التزم فى جانب بالأساطير وبالطابع الدينى فيما يعرف بالناتاكا وهو النوع الأكثر قوة وإجلالا أما النوع الثانى وهو الأكثر حداثة لالتصاقه بالأوضاع والظروف الاجتماعية الواقعية المعاشة فيعرف باسم البراكارانا.

ويقدم مؤلف هذا الكتاب دراسة وافية عن أكثر المسرحيات تعبيرا عن البراكارانا وهى مسرحية "عربة الصلصال الصغيرة" لكاتبها "كينج سودراكا" كما يقدم دراسات أخرى مفيدة عن المسرح الهندى !

المسرح الآسيوى

عرفت القارة الأسيوية مسارح كثيرة متميزة ، وهذا الكتاب "دراسات مختارة من مسارح آسيا" الذى أعده جون جاكو وترجمته نورا أمين وصدر عن أكاديمية الفنون يتناول ما تناولناه من قبل مثل المسرح الهندى السانسكريتى والمسرح اليابانى والمسرح الصينى، كما يتناول المسرح فى التبت وأندونسيا وفيتنام وهو ما نتناوله هنا والآن.

المسرح فى التبت متأثر إلى حد كبير بالمسرح الصينى منذ عام ١٦٤٤ بالتحديد.. وهو مسرح لايعترف بالمنصة ولا بالمبنى ، فقد ولد فى المعابد والأوبرة والتصور ولايزال متمسكا بالساحات التى تنتصفها دائرة يؤدى فيها الممثلون ويلتف حولها الجمهور.. وهو مسرح ملحمى يعتمد على الحكايات البوذية والفولكلورية ويعبر بالرقص والغناء والحوار الشعرى والسرد النثرى مستخدما الأقنعة فى أغلب الاحوال .. ولاتقدم العروض المسرحية إلا مرتين فى العام ، مرة فى ليلة السنة الجديدة بالتقويم الفلكى التبتى، ومرة فى ليلة اكتمال القمر للمرة السابعة أى فى نهاية موسم الحصاد..

والمسرح فى أندونسيا يجمع بين خيال الظل والأقنعة والعرائس ، وترجع بداياته إلى القرن الرابع عشر الميلادى وإلى الأصول الدينية المعتمدة على التراتيل والرقص والموسيقى.. أما الموضوعات فتنهل جميعها من الملاحم القديمة والقصص الدرامية والشخصيات الأسطورية .. ولقد ظهرت مؤخراً بعض الفرق الصغيرة تقدم تقدم المسرحيات الشعبية الكوميدية بعيدا عن المسرح الكلاسيكى نتيجة لعودة الدراسين من بعثاتهم فى

أوروبا، وهى فرق تنبىء بنهضة حديثة لاتقف عند حدود المسرح ولكنها تمتد إلى الفنون الأندونيسية بشكل عام ..

والمسرح فى فيتنام بدأ فى القرن الثانى عشر متأثرا بالمسرح الصينى الوافد، وكانت عروض تتم فى القصور الملكية .. ولم يشاهد الجمهور هذا المسرح إلا فى القرن التاسع عشر بعد تكوين فرق تراثيه تجوب المدن والقرى وبعد ظهور المسرح المجدد الذى قدم مسرحيات لموليير ومسرحيات شعبية تتناول التاريخ الفيتنامى ، وهو المسرح الذى أدخل خشبة المسرح والاكسسوارات والأزياء والماكياج إلى جانب الرقص والغناء والموسيقى والأناشيد والابتهالات ..

المسرح الصينى إذن هو أصل المسارح الآسيوية جميعا ولكن فى إطاره التقليدى قبل أن تتطلع هذه المسارح بما فيها المسرح الصينى ذاته إلى المسرح الغربى الحديث شكلا مضمونًا..

المسرح الإسرائيلى

" من أهم التحديات المطروحة علينا معرفة ودراسة المنتج الثقافى اليهودى والإسرائيلى لندرك تشكله وطبيعته ومنظوماته والقوى التى تستنفره ورهاناته ورموزة، فالوعى هو أداة المواجهة الدائمة . علينا ألا نكتفى بالإدانة والرفض ، بل لابد من المواجهة الثقافية تجنبًا لانتهاكات الهيمنة - إننا عن طريق دراسة خبرات بعضنا التاريخية نستطيع أن نضع الأساس لمستقبل أفضل لليهود والعرب. إننا فى حاجة ملحة إلى الإحاطة الكاملة بالمنتج الثقافى الإسرائيلى واليهودى .. " هذا ما يسطره د. فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون فى تصديره للكتاب الذى أصدره بعنوان "مختارات من الدراما الإسرائيلية" من ترجمة د. محمد شيحة ، وهذا ما نادينا به قبل ذلك اقتناعا بطرح التطبيع الثقافى من منطلق المعرفة لاالتعارف ، رغم تطبيق التطبيع فى مجالات كثيرة وخطيرة أخرى..

والكتاب يضم نوعين من الكتابة المسرحية الإسرائيلية : الأول عن الطرف الآخر، "الفلسطينيون الذين يعيشون فى إسرائيل" والثانى عن الذات النابتة والوافدة معًا.. والمسرحيات لكاتبين أحدهما من الجيل الجديد المولود فى الأرض المحتلة، والآخر من الرعيل الأول من المجر .. الأول إيلان هاتسور ، ولد فى حيفا عام ١٩٦٤ ودرس الدراما والإخراج فى جامعة تل أبيب ، وكتب أولى مسرحياته عن الفلسطينيين من وجهة نظر الإسرائيليين بعنوان "مقنعون" أى واضعوا الأقنعة .. تستعرض ثلاثة أخوة: الأكبر يغسل الصحون فى مطعم إسرائيلى ، والأوسط من

مناضلى الانتفاضة، والأصغر يعمل فى جزارة .. يعترف الأكبر بالتجسس لحساب العدو فينفرد به أخواه ويطعنه الأصغر وهو يحتضنه قبل القبض عليه وإعدامه .. الثانى إفرايم كيشون ، ولد فى المجر عام ١٩٢٤ وولد من جديد على حد تعبيره فى إسرائيل عام ١٩٤٩.. يتناول الكتاب ست مسرحيات قصيرة نقدية تسخر من الأوضاع الاجتماعية والسياسية فى المجتمع الإسرائيلى.. مثل "اللؤلؤة" عن حياة الشغالات ، و"أما تخدير" عن البلاغات المخدرة، و"أما غيرة" عن فقدان الثقة ، و"كل البشر إخوة" عن الصداقة بين الجانى والضحية، و"سيصبحون أباء" عن المعاناة من الانتظار والترقب .. كان الأفضل أن تترجم هذه المسرحيات إلى العامية ، كما لاحظ المترجم نفسه .. وكان الأفضل كذلك أن تترجم عن العبرية وليس الألمانية !

الإرهاب والمسرح

يقول دانيال جيرولد أستاذ المسرح بجامعة سيتى " الرعب والحضارة والتفاعل القائم بينهما استخدم كموضوع متكرر فى الدراما الغربية " .. ويقول جون أور أستاذ الاجتماع والمسرح والسينما بجامعة أدنبره " الإرهاب دراما اجتماعية وقالب درامى ومصدر لمشاعر الكراهية وإعلان عن العجز " .. وتقول عايدة هوزيك بجامعة فرجينيا "الإرهاب شبه مسرحية يعلن أصحابها عن فقدان اتصالهم بالقاعدة الاجتماعية وانحرافهم عن الصف".. ويقول ميشيل باترسون مخرج وأستاذ الدراما بجامعة الستر "يعتمد الإرهاب على الرعب والعنف والقتل ولهذا يعد موضوعا مثاليا للدراما".. ويقول لادوكرالج المخرج السلوفانى " يحتل الإرهاب مكانا محوريا فى المسرح التعبيرى لما يحتويه من تناقضات وقصور فى الشخصية " .. ويقول مارى كارين مؤلفة كتاب العنف السياسى فى المسرح " لأن المسرح ساحة تعبير عن القيم يصبح عليه أن يكشف زيف الإرهاب " .. ويقول دراجان كليك أستاذ المسرح بجامعة بلجراد "الإرهاب تعبير عن فشل المثالية وسلوك عنيف وعبثى يحركه الحقد واليأس".. ويقول ريتشارد بون محاضر بجامعة ليدز " الإرهاب قضية ينبغى أن يطرحها المسرح بحيادية ويعالجها بموضوعية حتى يفرق بين المقاومة والإرهاب ".. ويقول ديفيد أيان محاضر بجامعة ويلز "المتشددون يدينون الإرهاب فهل يمكننا أن نرجع إلى بيوتنا سعداء بعد هذه الإدانه وكفى؟!".. وتقول سوزان جرينالج محاضرة بمعهد روهامبتون " الإرهاب نوع من الحرب ومادة لصراع مرير ينبغى أن تتسلح المرأة ضده وليس من أجله ".. هذا هو

الكتـاب الأول فى مـوضـوعـه الذى يتـرجم إلى اللغـة العـربيـة وأهميتـه تنبع - كما يقول وزير الثقافة فاروق حسنى - من تعدد الرؤى ، إذ شـارك فـى تحـريره عـشـر شـخـصـيـات عـالميـة تغطى جنسيات مخـتلفـة ، تناولت قـضيـة الإرهاب وعـلاقـة المسرح بها كنوع من المواجهة الثقافية.. ويقول د. فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون التى أصـدرت الكتـاب من تـرجمـة د. أمين حسين الرباط ومـراجعـة د. عـبـد الحـمـيـد الخـريبى " إن الأكـاديميـة فـى إطار مـسئوليـتـها عـن تعليم الفنون ودورها فى الحركة الثـقـافيـة تطرح هذا الكتـاب كإسـهام علمى فى دراسـة ظاهرة تجـتـاح العـالم ".. ونقـول إن أهم مـا يميـز هذا الكتـاب هو أن كـتـابه تحـدثوا عن الإرهاب الشـرعى وغـيـر الشـرعى ضـد السلطات والإرهاب غـيـر المشروع دائمًا ضد الأفراد !